

Neues Musikblatt

Erinnerungen an Cosima Wagner

Zur 100. Geburtstag des Herrn von Bayreuth erscheint die berühmte Wagneroperette mit dem Titel:

Als wenn es gestern gewesen wäre, nicht mir meine erste Begegnung mit der großen Frau vor Augen! Wenn sie auch weitauf, ob ich mit meinen 24 Jahren den ungeheuren ständischen und geistigen Anforderungen der „Kundry“, dieser vielstimmigen Fagottfamilie, gewachsen sein würde, so rief sie mich doch noch Bayreuth, und so stand ich einer Meigen, mitten im Winter war es, regungslos in Waldfrieds dümmlicher Halle — ohne Blick für das Neue, das mich umgab, und sammelte alle meine Gedanken ein, so tiefsten Erlebens und Erfassens dieser Stunde! Dann kam eine hohe edelste Frau von weichen schwarzen Gewändern umgeben auf mich zu, körperlos gleitend und doch bei aller Weichheit und Weiblichkeit ausgesprochen entschieden und bestimmt in ihren Bewegungen, ruhig und abschlüssig glag ihr Blick über mich hin, die Herrin und der Verstand gegen ihre Erkundigungen ein. Dann ließen mich ihre Augen willkommen, eine sarte Hand umfaßte die meine und stimmte in den Gruß ihrer breiten Augen ein.

Cosima Wagner konnte man nicht täuschen. Sie fand bald heraus, welcher Gegenstand einer angebotenen, folgte sie mit ihrem liebenswürdigen Lächeln, besuchte sie reichenden haugt ein. Ich aber sah auch ihre Mienen zu Er-er-

stern, ihre Augen glänzte, ihre Lippen zu zwei feinen Strichen wurden als eine Sängerin die einmal in meiner Gegenwart zur Probe die „Kundry“ voran! Auf einmal ging ihr Gesicht förmlich voran! Es wurde unmerklich, kalt, ganz abgestellt. Sie hatte das starke Empfinden für alles Minderwertige in Menschen, und wenn es nun in der Kunst zum Ausdruck kam, so litt sie und ließ es nicht an sich heran.

Als ich dann stand vor ihr stand, da wußte ich mir nur, es sollte kein Ende nehmen, ich fühlte, daß es gut ging, aber ich wollte immer noch gehen, noch mehr zeigen, und ich bedachte mir, daß es in der „Kundry“ nicht auch einige habe. „Er“ gab dann auf die Kunst es mir zu sehen an. Als ich zu Ende war, wachte ich nicht auf, wenn aber schon stand sie vor mir mit erstarrtem, gültigen prüfenden Blick, und eine herrliche Lachsmenge sagte mir, daß ich nicht versagen hatte. Ich sollte im Sommer die „Kundry“ singen und Frau Wagner wollte sie mit mir studieren!

In Hamburg galt ich meiner Ungleichheit wegen als gültig höherwertig. Ich selbst fühlte mich davor glücklich geliebt und gebettet, denn man wollte mir immer konventionelle Bewegungen „große Wagnergebärden“ aufweisen und das stand alles in Widerspruch zu meinen starken Empfinden, das sich Cosima Wagner wohl offenbarte, als ich ihr meine „Kundry“ vorlas und das ihr den



Josef Fraenkel

Kunstgewerbe für Jugend und Kinder „Kundry“

(Zum Ansehen und Lesen)

Aus dem Inhalt

Maximilian 1. (Karl Hof)
Neu von der Musik
Bühnenkonzerte
Die kleine Operette der Götter
Glocke „Paris und Helene“ in Wien

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 28. Januar zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Februar 1928.

Bewegungen so musikalisch waren wie die Bewegung. Es war nicht, wie es heißt „nach der Musik“, nein, Worte, Musik und Gebärde waren bei ihr eins, man wollte nicht, ob die Musik durch sie ankam, oder ob ihre ihren Körper bewegte und lebte — die „große Wagnergebärde“, mit der mich mein Regisseur in Hamburg beobachtet und vorurteil hatte, verstand sich jetzt nicht gültig aus meinem Leben. Wie sparsam war sie mit den Bewegungen und mit wie Wenig konnte sie so viel drücken! Mit einer kleinen Wendung des Kopfes einen Senken und Heben der Augenlider und mit ihren leise zuckenden Händen zeichnete sie die letzten, geheimsten Empfindungen in die Luft. Nur selten steigerte sie die Gebärde ins Überhebliche, das sie aber auch ohne jede Bewegung wahrhaft ausdrückte. Sie bedachte erst nicht der begrenzten Gebärde, sie war von solcher innerer Größe und Überheblichkeit, daß es von ihr wie ein Brand ausging, konnte, ihr „Entzünden“! „Gib sie selbst und alle, die sie erleben dürfen, hin!“

Im Sommer desselben, im Jahre 1897, als ich die „Kundry“ in Bayreuth singen durfte, erlebte ich dann Frau Cosima Wagner wieder ganz anders, wieder ganz neu. Um 9 Uhr früh warteten wir Mitwirkende oben auf sie vor dem Festspielhaus. Alle Fäden des ungeheuren Betriebes liefen in ihren Händen zusammen. Dekorationsproben, Beleuchtungsproben, Kostümpfen, alle leitete sie selbst, und wenn sie dann auf des Bühnen die Wunder ihrer unbegrenzten Verwandlungsfähigkeit schauen ließ, so aßen die Künstler regungslos bis ins Innerste erfüllt unten im Zuschauerraum. Nach wie ich die große Frau mit den unmerklich zuckenden, je geistlichen Körper mit Speer und Schild die Fäden hinstelltem, dann wieder feierlich und eposend als Erlebkunde Fiktion und klagen, als Lüge herumflackern, als Mienen schmelzen und winzigen, als Siegeszug mit mächtigen Rock das Schwert mit der Erde ziehen. Jedes Reglement gewann Leben durch die höhere Schale wirkten wie Eisen, und wenn sie dann wieder im II. Akt als „Kundry“ wie Körper der Schiller bewegt und getrieben, immer wieder wachte Frau Wagner von ständiger Überbebung. Im „Anstich“ legte die Kraft, nicht in der Stärke eines Tones, und es flog auf gleich das Bewußtsein, dann mit ganz leiser Stimme ließ sie da oben lebende, ganz Gestalt für Gestalt entstehen. Oberstes Gesetz war es, die Wägen Richard Wagners, die sie von dann empfangen, die unter ihrem Einfluß auch wohl niedergelegt wurden, bei der Arbeit mit den Kammerliedern bis ins letzte zu folgen.

Nach einigen Jahren durfte ich wieder zu ihr, um mit ihr „Kundry“ zu studieren. Nach drei Wochen war dieses Studium beendet, und am

Neues Musikblatt

Über das „*espressivo*“ in der alten Musik

Der „objektive“ Bach

von Walter Steinhilber

Da unser Beitrag ein viel erlebtes Stück der Wiederprobe alter Musik. Wir lesen die, um die in letzter Zeit so stark Diskussionen über wichtige Probleme durch neue Auffassungen zu haben.

Aus richtigen Voraussetzungen kann man falsche Schlüsse ziehen. Die Tatsache, daß das frühe 18. Jahrhundert noch kein *Espressivo* im Sinne der Romantik kannte, heißt nicht, daß das Werk Bachs oder Telemanns in einer Weise zu spielen, die man am treffendsten als „herausheben“ kennzeichnen könnte. Und doch wird diese Stille wider den Geist fast täglich getan, Sordani nach in den letzten Jahren über Aufführungspraxis alter Musik geschrieben und geredet worden ist — jenseit, der oft Konzepte benutzt, wird festgestellt müssen, daß in diesen Fragen gleichwohl noch größte Unklarheit herrscht, und daß das Problem noch wie vor höchst aktuell und akut ist. Auch in den Konzertberichten spielt es eine große Rolle. Immer wieder kann man lesen, daß dieser oder jener Pianist seinen Bach mit vorbildlicher „Stille“ interpretiert habe. Über solchen vagen Gebrauch des Wortes Stille geht die Erörterung allerdings meist nicht hinaus, und man muß oft ergründen, daß von „stille“, und „*non troppo*“ oder „*molto*“ schon gesprochen wird, wenn ein Spieler nicht gerade mit übermäßigen Pedalgebrauch und ständigen dynamischen Schwellungen in der Arbeit war.

Inzwischen ist dem gebildeten Vokabular zu entnehmen, daß ein Verlangen nach „Stille“ tatsächlich besteht und daß auch die Interpreten sich gern als „Diener am Werk“ fühlen. Das war nicht immer so. Und es wird auch nicht immer so bleiben. Denn solche objektivistischen Wiederprobe-Ideale ist allen deutlich als Errungenschaft eines Jahrhunderts, das dem subjektiven Genie eine beträchtliche Selbstverständlichkeit und Rücksichtlosigkeit kompromittierte, das dem Interpreten immer mehr beschnitt, das dem Publikum zur Wahl ließ, zwischen passiv und glühend den kühnsten Offenbarungen zu lauschen oder verstohlen und einfühlend fortzuschleichen. „Dienst am Werk“ ist eine typische Formulierung der *Fort* *par*-Ästhetik. Jahrhundertlang diente der Musiker dagegen Gott, nicht dem kennzeichnenden Meister. Und diesem am Start ist die gebieterisch geforderte, skizzierte Aufgabe in der Zukunft, auch die des Komponisten.

Aber dies nur oberflächlich. Denn solange unser Musikleben sich noch vorwiegend mit den Werken der Vergangenheit befaßt, solange wird unser man einmal gedankt historisches Bewusstsein auch nach stilgerechter Wiederprobe verlangen. Wir pflegen uns sogar einiges darauf zugute zu tun, daß wir heute um die Aufführungspraxis alter Musik viel besser Bescheid wissen als frühere Musikwissenschaftler, denen derartige noch gar kein Problem war, und daß wir in den Konzerten eine viel „objektivere“ Darstellungsweise erreicht haben als die „*Romantiker*“, die, unbekümmert um die eigene Geschmack verfahren.

Diese Meinung beruht freilich auf einem hartnäckigen übersehenen Irrtum. Stille wird mit Notentexten verwechselt. Urtextausgaben gelten gegenüber Bearbeitungen als Hilfsmittel, und dennoch sind sie bloßer Gerippe. Jeder Musikhistoriker weiß, daß die originalen Notationen — je älter, desto mehr — eine dürftige Abkürzung der notwendigsten akustischen Merkmale sind und daß die schaffenden Meister den Nachschreibern einen sehr großen Teil dessen überließen, was wir heute als Komponieren bezeichnen. Die Notenschreiber schwebten sich völlig an über zahllose, inzwischen unverständlich gewordene Selbstverständlichkeiten der Aufführungspraxis; es macht von vornherein erhebliche Schwierig-

Binnenbild
vom Polnischen Ballett
Vergl. auch dieses Bild

(Lied der Welt) von Polnien
Foto: Weidenbaum Berlin

Aus dem Inhalt

Das Polnische Ballett in Deutschland
Jörg Komposten: General Beck
Über Cembalo-Technik
Ständchen-Einstimmung
Der Dirigent Oswald Kabane
Musikliche Neuerungen

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“
erscheint am 26. Februar zur Ausgabe.
Die nächste erscheint am 15. März 1928.

keiten, die angemessene Instrumentierung, Schemenbestimmung, Textunterlegung, Tempobestimmung, Lautstärke- und Dynamik, Dispositionstechnik und ähnliche Besonderheiten rein theoretisch festzustellen. Denn es gab eben damals eine weitgehende Äußerungsfreiheit, und jede Aufführung war von einer mehr oder weniger starken persönlichen Überlieferung, oft auch gerade von Zufällen abhängig.

Auf Grund der Urtexte, deren fragmentarischer Charakter oft mißverstanden wird, konnte nach und nach weiterer Irrtum entstehen. Die Fehleinschätzung, ältere Musik sei, im Gegensatz zur romantischen des 19. Jahrhunderts, ein für allemal nicht subjektiv-miszuverstehen, nicht leidendhaft, sondern stets auf stilliche und geistige Merkmale bedacht gewesen. Man liest oft von „individualisierten Charakter“, von der „objektiven Haltung“ der gesamten vorklassischen Musik. Wer sich nur halbwegs eine Vorstellung davon hat, mit welcher Gewalt z. B. die Individualität des Komponisten und der Affektuosität mit Hilfe der Monodie gegenüber dem überaus Modestem durchdringt, weiß, daß solche Verallgemeinerungen durchaus verfehlt sind. Während des ganzen Jahrhunderts von Schütz bis Bach sind allenthalben Betrachter im Geiste, die Errungenschaften der Stille konnten sogar in die Kirchenmusik einführen, den chorischen Reizivität der alten liturgischen Passionen durch das generalisierbare Operantentum zu ersetzen, Instrumente zur Begleitung der Chöre oder für selbständige Instrumentale Introduktionen und Überleitungspunkte heranzuziehen, die Arienformen zu benutzen und vor allem des reinen Bildelement umzusetzen, ihn mit lyrischen Elementen „dramatisieren“ zu versuchen und in oratorischer Weise zu gestalten. Während dieses Jahrhunderts wurden viele Lamentos komponiert, wurde das Tremolo erfunden, und bekanntlich bevorzugte auch Bach das Cembalo vor dem Cembalo, weil auf jenem eine individuelle Tauschunterlegung möglich war.

Hält man alles dies zusammen, so läßt sich wahrscheinlich machen, daß eine „vollständige, romantisch-dramatische Bearbeitung“ jeglicher Barockmusik dem originalen Werkstück immer noch näher kommt als ein mechanisches, hochstehendes und höchstens Äußerliches der Urtexte, dessen Hauptgegenstand ein Negativum, nämlich die Angst vor dem *Espressivo* ist. Es wäre ja noch besser selbst, wenn es sich nicht verhielte. Sticht auch z. B. auch die preisvolle und überlappende Arbeit der ausgehenden 19. Jahrhunderts an sich selbst in eigener Beschränkung an den pompösen und kranken Barock des Barock als etwa gradliniger Glas und Stahlbau.

Diesen Überlegungen gegenüber, die einem formalistischen Musiker von heute keinesfalls sehr behaglich sind, ist es wohl eine Frage von



Neues Musikblatt

Gluck und das Theater der Gegenwart

Von Hans-Wilhelm Kalkreuth

In Zusammenhang mit den Aufführungen zum Gedächtnis an Glucks Tod vor 150 Jahren ist während der letzten Monate wieder häufig die Frage nach der Dauerform seines großen Musikdramas auf dem heutigen Theater gestellt worden. Eine Frage, die zunächst einmal als solche legitimisiert war, weil sie von dem Willen zeugte, keinen gescheiterten Musikanten auf der Bühne nicht anzulassen. Die Antworten, die darauf gegeben wurden, und die Folgerungen für die Praxis sind aber so verschiedentlich ausgefallen, daß wir von einer im Grundsatz einheitlichen Stellungnahme zum musikalischen Theater Glucks in dieser Zeit weiter denn je entfernt zu sein scheinen. Dennoch muß der Versuch einer solchen Entscheidung gemacht werden, soll nicht die Frage selbst durch klärendes Theaterkritisieren ihren Wert verlieren.

Es kann dabei gleich von vornherein festgehalten werden, daß zu der Existenzbedingung Glucks auf der gegenwärtigen Opernbühne weder von seinen Theater noch des Publikums ernstlich gerechnet werden ist. Nach wie vor gilt sein Musikdrama als das höchste feyerliche Zeugnis der neuerlichen Oper. In gewisser Weise trägt sogar der Festspielcharakter dieser Werke, ihrer repräsentativen Linie, die unseren unserer modernen Architektur verwendet erscheint, dazu bei, daß sich ihr Wirkungskreis gerade heute wieder spürbar erweitert. Diese Entwicklung wird vor allem von zwei Seiten — dem zeitlichen Erscheinungsbild und dem musikalischen Gehalt der Gluckopern — unterstützt, während ihr die dritte

Seite, der dramatische Verlauf, zur Zeit noch entgegenwirken könnte.

Die musische Einheit der Spätwerke (von ihnen ist hier ausschließlich die Rede) gestattet Wiederholungen, die auf nahezu alle Möglichkeiten der Bühnen wie der Zuhörerschaft zugeschnitten werden können, ohne in Widerspruch zum Geiste Glucks zu geraten. Vom größten Theater mit allen technischen, technischen und dazwischenliegenden Mitteln, wie von der kleinsten Bühne, die sich an sparsamer szenischer und pantomimischer Stützung zu beschränken nicht, können einheitliche, in sich vollendete Aufführungen fast aller Musikdramen von Gluck (mit Ausnahme der leider ohnehin besonders vernachlässigten „Armida“) herbeigekallt werden.

Das Aufnahmebereitschaft für den musikalischen Gehalt der Werke erhöht und vertieft sich von Jahr zu Jahr im gleichen Maße, wie die allgemeine musikalische Umwertung, die Gefühl für den reinen Klang, für die Ausdruckskraft des Melodischen, und damit der Abkehr vom flüchtigen, überhörselbaren Harmonieknall fortgeschritten. Kann jemand heute heute auf die Idee kommen, daß man Glucks Partituren etwa harmonisch „bereichern“ oder uminstrumentieren müsse, um ihre theatrale Wirklichkeit zu gewährleisten, wie es seinerzeit für Wagner auch ein selbstverständliches Erfordernis war. Im Gegenteil, die Art und Weise, wie Gluck mit dem verhältnismäßig geringsten Mitteln das verhältnismäßig größte Maß an Ausdruck und seelischer Vertiefung erreicht, empfinden wir als vorbildlich und richtungsgebend für die schöpferischen Wünsche unserer Zeit.

Somit beschränken sich die auseinandergehenden Ansichten darüber, wie Glucks Werk als lebendiger Bestandteil des deutschen Operntheaters zu erhalten sei, in der Theorie auf das Dramatische und in der Praxis auf das Dramaturgische.

Daß es sich dabei aber keineswegs um entscheidende Meinungsverschiedenheiten handelt, sondern lediglich um den Ausdruck einer gewissen Unsicherheit des Theaters infolge unklarer Publikumsverstellungen, dafür bürgt ein beachtliches Beispiel aus der jüngsten Zeit.

Eine große deutsche Opernbühne brachte 1934 Glucks „Orpheus und Eurydike“ in einer vorbildlichen Einrichtung nach der Pariser Fassung heraus, musikalisch und dramatisch so originalgetreu wie nur möglich. Die Inszenierung war ein Ereignis, sie wurde im ganzen Reich stark beachtet und

Bühnenbild zu Glucks „Orpheus und Eurydike“
von Carl Richter
(Hessischer Staatstheater)
Foto: Schmidt, Hamburg

Aus dem Inhalt

Richard Wagner in Leipzig (E. Petersen)
Der Passat Alfred Bröhl
Zehn 24 Taktstücke von Claude Debussy (Karl Ball)
Die ungarische Volksoper (Ferd. Haas)
Max Scheller 70 Jahre
Das Heidelberger Kammerorchester

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ erscheint am 26. März zur Ausgabe.
Die nächste erscheint am 15. April 1936.

erhöht sich verhältnismäßig lange auf dem Spielplan. Vor wenigen Wochen führte aus die gleiche Führe als Beitrag zu den Gluckfeiern eine Neuauflage und -inszenierung der „Iphigenie in Aulis“ auf, und zwar nach der Bearbeitung Richard Wagners von 1894. Gleichwohl war sich der Problematik dieser Fassung wohl bewußt und sie auf der musikalischen Seite vollständig zu mildern suchte, glücken Regisseur und Dirigent doch von ihr abgesehen zu müssen, „da sie die dramatischen Intentionen Glucks reiner verwickelt, als es diesem selbst möglich war“.

Dieser Vorfall bestätigt die auch sonst zu machende Erfahrung, daß Gluck heute noch vielfach auf dem Gebiet angestrichen wird, wo er einst als Reformator, ja Revolutionär gewirkt hat. Die Bühnendebüt und Konzentration der Handlung, mit der Gluck und Calzabigi dem Hauptkampf gegen die schematische Epikendebüt Metastasio führten, ruft beim modernen, effizienzwahns Opernbesucher jensei moderner Unbehagen hervor, das sich in dem entlassenen Wort äußert: „Es passiert ja nichts!“ Kann dieses nun einmal selbständige Gefühl auch durch geschickte Streiche, Raffung der Ballettszenen und gute Bewegungsgestaltung unweigerlich gehoben werden, so ruft ein anderer Einwurf schon seit 100 Jahren den Beobachter auf den Plan.

Gemeint ist die häufigste Kritik an der Lösung tragischer Verwicklungen durch den dann er nachher im Biederkeit. Gluck hat diese Form bis zum Ende seines Schaffens beibehalten, weil sie seinem Grundgefühl vom Irrationalen Wesen der Tragödie entsprach. Dem bürgerlichen Drama des 19. Jahrhunderts war die barocke Anordnung gerade entgegengegriffen, und man erklärte sie bei Gluck, den man sonst in so vielen Punkten für sich in Anspruch nehmen wollte, als eine rein äußerliche Konvention an den gesellschaftlichen Geschmack seiner Zeit, dessen Oberflächlichkeit keine „echte“ Tragik anließe. Damit rechtfertigten sich die zahlreichen dramaturgischen Umstellungen der Operndramen Glucks, unter denen Wagners Neukomposition im dritten Akt der „Iphigenie in Aulis“ am bekanntesten geworden ist. Vom Standpunkt ihrer Zeit am hat die Wagnersche Bearbeitung tatsächlich „die dramatischen Intentionen Glucks reiner verwickelt“. Der Umstand aber, daß auf dem gegenwärtigen Theater — ja, wie das Beispiel zeigt, ausserdem sogar auf der gleichen Bühne — Orchesterbesetzung und Umstellungen Gluckopern opernreiner vorzukommen, bestätigt die bereits erwähnte Unklarheit über die Frage, was denn eigentlich für eine heute veränderte, weil unseren eigenen Grundanschauungen entsprechende ist.

Es unterliegt keinem Zweifel mehr, daß die Deutung, die das 19. Jahrhundert gegenüber



Neues Musikblatt

Schematismus der Konzertprogramme

von Dr. Jürgen Petersen

Es ist eine vielerörterte Frage, in welcher Form und mit welchen Mitteln das zeitgenössische Musikschaffen im Rahmen der laufenden Musikbetriebs sinnvoll eingeordnet und lebendig gemacht werden kann. Man schlägt „gesunde“ Programme vor, in denen neben den überkommenen klassisch-romantischen Erbe jeweils mindestens ein zeitgenössisches Werk zur Aufführung kommt, damit auch dem breiten Publikum etwas aus der vorfindigen Dilettanten der Neuen zusammen mit dem Bekannten geboten wird. Andere verlangen ausgesprochen zeitgenössische Abende, deren Publikum sich von selbst nach den für diese Musik besonders interessierten wendet. Wieder andere befürworten den Gedanken des zeitgenössischen Musikfestes, auf dem sich die Sympa von Wätern vor einem mehr oder weniger fachlich bestimmten Auditorium scheiden soll. In jedem Fall aber bleibt die lebendige Pflege zeitgenössischer Musik ein Problem, bei welchem das Publikum eine ausschlaggebende Rolle spielt. Die Frage lautet ganz einfach: Wie interessiert man eine breite Hörerschaft für das musikalische Schaffen der Gegenwart? Und diese Frage stellen, heißt zugleich Antwort auf eine zweite Frage suchen (die das erste freilich voraussetzen hieße). Wie verhält das Publikum sich überhaupt gegenüber der Programmgestaltung unserer Konzerte? Diese Frage bedarf unseres Erachtens einmal einer grundsätzlichen Beantwortung. Erst von ihrer Klärung läßt sich ein fruchtbares Ergebnis der Diskussion nach über die Frage „Publikum und zeitgenössische Musik“ erwarten.

Das äußere Bild der Konzerte in den deutschen Städten herab, das kann im Grundsätzlichen gesagt werden, ist heute weit so primitiv als im 19. Jahrhundert. Die musikalischen Veranstaltungen, mindestens die repräsentativen Konzerte sind durchweg gut besucht, in einer ganzen Reihe deutscher Städte sind die wänterlichen Sinfoniekonzerte nahezu ausverkauft und somit jedenfalls finanziell gesichert. Daß dies nicht immer für die kleineren Städtchen, vor allem in Bayern, gilt, liegt in der besonderen Struktur dieser Veranstaltungen, aber auch an dem noch immer, einfach der Zahl nach, ungeheuren Übermaß solcher Abende. Im übrigen aber hat die Musik im Publikum keineswegs verloren.

Wer jedoch mit einiger Regelmäßigkeit Konzerte besucht, kann bemerken, daß sich das Zentrum deutlich nach hinten verschieben und zwar jeweils gemäß der Programmankündigung: das Publikum sucht das Bekannte, es strömt in den „großen Nummern“. Gewiß mag in bestimmten Fällen der Name des Solisten oder des Dirigenten seine Anziehungskraft ausüben, solange das künstlerische Leben unter den besonderen gesellschaftlichen und zeitgeistlichen Voraussetzungen steht, die eine jahrhundertelange Entwicklung geschaffen haben, wird die Erscheinung des prominenten künstlerischen Persönlichkeit immer wieder ihre Wirkung tun. Aber im Verlauf der regelmäßigen, vor allem des zyklisch eingeordneten

ten Konzerte bestimmt doch die Art des jeweiligen Programms ausschlaggebend die Stärke des Besuchen. Und dabei ergibt sich aus, daß das Publikum mit einer erstaunlichen Zähigkeit an einem bestimmten Umkreis musikalischer Standardwerke festhält. Es ist vor einiger Zeit, um ein Beispiel zu nennen, untersucht worden, welche Beethoven-Sinfonien „eliebet“ und welche nicht. Das Ergebnis lautete: alle „angenehm“ Sinfonien ergeben volle Kassen, die Ankündigung einer „großen“ Beethoven-Sinfonie beeinträchtigt den Besuch und damit das finanzielle Ergebnis. Für jemanden, der ohne Kenntnis der Verhältnisse diese Situation betrachtet, würde sich daraus die logische Folge ergeben, daß das Publikum eben die Zweite, Vierte, Sechste und Achte Sinfonie geliebt kennt, daß es daher zu natürlichen Interesse hat, die übrigen Werke zu hören. Aber es ist ja, wie man weiß, das ganze Gegenteil der Fall: die Reihe der „stilleren“ Sinfonien bestat nicht annehmend die gleiche Anziehungskraft. Auch der traditionelle Beethoven-Zyklus der Berliner Philharmoniker in diesem Winter, dessen Durchführung im übrigen seinem künstlerischen Wert nach durch die Persönlichkeit des Dirigenten Carl Schürdt in jeder Weise gewährleistet war, hatte beispielsweise nur einen Teil der Beethoven-Sinfonien gebracht. Es fehlten, wenn ich nicht irre, die zweite und die vierte Sinfonie. Daß es gerade diese beiden waren, ist im Zusammenhang mit dem oben Gesagten kennzeichnend. Auch wenn dieser Zyklus im strengen Sinne ein Mozart-Beethoven-Zyklus war, so bleibt es doch immerhin ein kennzeichnendes Symptom, daß man sich selbst hier zur Aufführung sämtlicher Beethoven-Sinfonien nicht entschließen konnte.

Aus dem Inhalt

Reinhold Kitzinger in Düsseldorf

Ein neues elektrisches Sinfoniestrument O. Salé

Musikfest in Baden-Baden und Stuttgart

Fischer Schöpfung (H. Hall)

Das wissenschaftliche Musik

W. v. Steube zum Gedächtnis

Einspielung der Staats-Bibliothek in Urmusik

Diese Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 12. Juni zur Ausgabe.

Die nächste erscheint als Doppelnummer Juli/August 1938.

Es ist auffällig, daß auch die Reihe der Cantoristen und der prominenten Solisten, die im Laufe des vergangenen Wäters Sonderkonzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester hatten, ihre Programme immer wieder mit einem bestimmten Kreis von Werken besetzten. Dieser Kreis schloß nach geheimnisvollem, nicht auszudehnendem Gesetze gezogen zu sein; wer sich außerhalb dieses Bereichs bewegt, macht auf besondere Weise von sich reden, er „exponiert“ sich. Die Zahl der gängigen Werke ist, im Verhältnis zur statisch veränderten Literatur so abgemindert, daß man sie ohne Schwierigkeit wenigstens in ihrem markantesten Beispielen anfassen kann. Sie gehören nämlich fast sämtlich dem 19. Jahrhundert an: Beethoven wurde schon genannt; von Schubert sind es die Unvollendete und die Cäcilie-Sinfonie, von Weber zwei oder drei der bekannten Ouvertüren, von Schumann das moll-Klavierkonzert (weniger dagegen die Sinfonien), von Brahms die Erste Sinfonie, das Violinkonzert und das moll-Klavierkonzert, von Tschaikowsky die Vierte, Fünfte und Sechste Sinfonie. Richard Strauss wäre etwa mit „Till Eulenspiegel“ und „Don Juan“ zu nennen. Daraus gibt es eine Reihe von Meistern, die noch nicht die volle Breitenwirkung beim Publikum erreicht haben;



Das neue Dresdener Theater

Das neue Theater des antikenarchitektonischen (Dresdener)

(Bilder des Theaters auf Seite 2)

Neues Musikblatt

Opernbuch und Libretto

Von Dr. Karl Josephine Kitzinger

Vorweg: Die romantische Oper kann keinen Dichterkompromiss, sie kann keine heuchlerische Achtungsgewandtheit zwischen einem Musiker und einem edlen Dichter (Malheur Ballettkomödien für Lully gehören nicht in den Bereich der hohen Dichtung), sie kann nicht die Tatsache, daß ein Leben mit der Sprechbühne erprobtes Wortkunstwerk mit Haart und Haaren komponiert wird (Silvano, Elektra). Als Deklamation (Pelléas) und Deklamation (Ariadne) solche Werke schaffen, tun sie es im Widerspruch zum Typ der „romantischen Oper“, nämlich — wie Strauß — in konsequenter Weiterführung des deutschen Musikdramas.

Die Florentiner Aristokraten dachten, als sie die Oper „begründeten“, die antike Tragödie zu erneuern. Während der Opernkompositist also ganz neu ansetzen mußte, befaß sich der Dichter in einer Jahrhunderte alten Tradition. Er war heider Herrscher in dieser Arbeitsgemeinschaft. War das nicht so gewesen, so hätte sich der damalige deutsche Dichterkreis, Martin Opitz, wohl kaum mit der Einführung der Oper in Deutschland abgefunden. Nach knapp 150 Jahren hat sich das Bild völlig verändert. Das gesamte Wort hat die Romantiker, in deren Händen die Geschichte der Oper so gut wie ganz ruhiert, so sehr verankert, daß es über den Singen das Gesangsamt fast vergessen. Der Sänger triumphierte. Es bedurfte der geologischen Forschungen, um immer wieder neue Gesangsmodifikationen zu entdecken. Trotzdem veränderte die Oper im ästhetischen Bereich. Aus der wiedererfindenden antiken Tragödie war das Libretto, das Bildwerk, geworden. Da steht der Deutsche Gluck auf, um das Verhältnis von Wort und Ton neu zu regeln, und zwar angesichts des Wortes! Man bedrückt ein deutscher Musiker versucht das in Wien und Paris. ... Wenige Jahre später spricht der Deutsche Mozart von der Forderung der „gehörigen Töne der Musik“. In diesen Jahren geht sich der Weg der Oper vollständig der neue Strömung führt weiter auf der Straße des Librettos, der malter bricht auf zum Ziele des Opernbuchs und der Operndichtung.

Mozart hatte das Glück, in Da Ponte einen Librettisten gefunden zu haben, der auf jeden Fall kontiniert und sogar dichterisch nicht nachgibt von „Figura“ wird immer eines der besten Libretti und mehr als das bleiben. Die Stärke des romantischen Theaters strebt das affektvolle Spiel und die wohlklingende Stimme gewesen ist, so mußten diejenigen Schöpfungen am besten gelingen, in denen diesen Vorzügen Genüge getan wird, d. h. die opera buffa und die romantische Oper. In der Tat wird man im Bereich der romantischen opera buffa, soweit sie musikalisch auf der Höhe steht, kaum ein verfehltes Libretto finden, und auch die Affektive weist herrliche tragische Leistungen auf. Es genügt, an Carmen, Rigoletto, Aida, Otello und Bohème zu erinnern. Nur ein Stübchen, bei dem der Wert bezüglich der Unterlage für die Opernkompositionen von Schläge des Trübsinnigen und Maskendramas sind. Im Deutschen ist nichts so

ganz unangenehm als das Buch von Weber Euryanthe ist bestimmt nicht schlechter als Cosmevans Trübsinn, aber Euryanthe ist Weber selbst in die Linie des Musikdramas gestellt, und so steht einer Annäherung vom Wesen dramatischer Musik paß dieser Ton nicht.

Bemerkungen hat bekanntlich einmal gesagt, so „kleines Zeug“ wie Figuren hätte er nie komponieren können. Hier trübt eine ganz andere „Weltanschauung“ von der Oper auf. Mit Fiedels Beginn die Geschichte der deutschen Oper, mit dem Preliabitz ist der erste Gipfel erreicht. Es ist so wenig beschränkt worden, daß die Klagen über schlechte Textbücher fast immer nur von Deutschen ausgestoßen wurden und werden. War denn in Deutschland niemand fähig, ein gutes Libretto zu schreiben? Hierand wird zweierlei gesagt: erstens, während in Frankreich und Italien die Librettisten des Musikdramas gleichgerichtet waren und ständige Taktiken besaßen, fehlte in Deutschland jeder geistliche Anreiz, Opernbücher zu schreiben; zweitens auch in der Bewertung der Oper ist Deutschland das Land des Gegenstücks. Das Land der zahlreichen Opernbücher der Welt ist immer wieder gegen die künstlerische Berechtigung der Geltung Oper äußerst skeptisch gewesen.

So grüßte sich für den Librettisten in der wesentlichen Bruchteiligkeit auch sehr leicht des Mäkel künstlerischer Minderwertigkeit. Die gleiche Auffassung war aber im gesamten Zeitalter des Realismus herrschend. Für sein Überhaupt Gottesdram kam der Oper gleich nach dem Hauswart. Hier den ersten Wandel geschaffen zu haben, ist das Verdienst Wielands und Goethes, die aus Opernbuch völlig mangelbehaftet haben. In Goethes Briefen an den Komponisten haben stehen die noch heute maßgebenden Kriterien über das Opernbuch. Wichtiger als die

Aus dem Inhalt

Neues Opernbuch (Strauß, Uhl, Hildgert)
Libretto — Erleben einer Auszeichnung
Junge Komponisten (H. Salomon)
Mozartische Volkstümlichkeit
Aufführung der Barockmusik

Das Thema der „Neuen Musikblätter“ gestellt am 28. Dezember vor Augen. Die nächste erscheint am 11. Januar 1939.

Das „Neue Musikblatt“ ist mit dem Bericht Nr. 10 (1938) vollständig abgeschlossen, nicht aber von den regelmäßigen Erscheinungen wieder auf. Inhaltlich steht es für das Verzeichnis (Zeitschriftenverzeichnis) kein Zeugnis dar.

Arbeiten der beiden Weimarer war aber die musikalische Hebung, die dem Opernbuch durch ihre Stellungnahme zuteil wurde. Es ist kein Zufall, daß Wieland und Goethe in so schmerzhaftem Verhältnis zu Glück standen. Die tiefstehende Operndichtung Wielands und Goethes legt zum die Bahn frei für die Romantik. Für die Romantik als Kunst wie als Lebensgefühl spielt die Musik eine besondere Rolle. Der höchste Sinn einer Weltanschauung erschließt sich der Romantik in der „Idee des Musikalischen“. Die Romantik erstrebt die Universalität, sie will nach der Kunst in der Vereinigung, sondern das Gesamtkunstwerk. „Die deutsche romantische Oper erhält ihre besondere historische Bedeutung dadurch, daß in ihr allein als dem von Hoffmann wie von Weber gleichzeitigen ersten Gesamtkunstwerk die Grundvorstellungen des romantischen Wesens Erfüllung finden konnte und finden sollte: die Schwärze mit künstlerischer wie allgemein menschlicher Volkstümlichkeit.“ Was die Lage aber so, dann dürfte das gesamte Wort der romantischen Oper nicht das Libretto-Gelappler sein, sondern eine dichterische Werte besitzen. Die „Literarizität“ des Librettos zum Opernbuch ist also eine Grundvoraussetzung für die Verwirklichung der romantischen Oper. Das Gesamtkunstwerk



Neues Musikblatt

Vom Berliner Phonogramm-Archiv

Forschungen mit der „Quietschkommode“

Von Dr. Martin Schneider

Es gibt wohl nur wenige Institute, die sich auf einer so schmalen Lebensbahn zu entfalten vermögen, wie das Phonogramm-Archiv des Museums für Völkerkunde in Berlin. Das Geld reicht gerade aus, um das vorhandene Material zu erhalten bzw. herbeiführen zu machen. Erweiterungen können wir nur von innen machen, als wir das Aufnahmegerät austauschen. Alles andere hängt von Idealen der Forscher ab, die sich der Mühe des Phonographieren ohne Entgelt unterziehen wollen. Trotzdem ist es gelungen, noch und noch ein zweites Musikmaterial aus aller Welt zu sammeln und die musikethnologischen Forschungen nutzbar zu machen. Zahlensmäßig steht unsere Materialsammlung auch heute noch an der Spitze aller Archive dieser Art. In der Qualität jedoch sind große Ausrangungen notwendig, was das vor der Zeit von der Forschung geforderte Niveau zu halten. Wir haben nicht den Vorteil, Naturkriterien in relative Nähe zu haben, wie das z. B. für die Archive der Vereinigten Staaten der Fall ist. Wir haben auch keine Kolonien mehr, zu denen die wissenschaftliche Arbeit durch den Schutz und die Förderung eigener staatlicher Organe erleichtert wurde. Schließlich ist es bis jetzt leider nur wenigen erstreut und eigenmächtig Nachlesendes möglich gewesen, darauf zu achten.

Nicht und mehr unter sich unsere Forschungsfähigkeit auf einer Archivarbeit beruht. Die Art der Feldarbeit gegenüber großer Naturkraft. Aber es hat nicht nur Nachteile. Es gibt Fragen — besonders solche vergleichender Art — die aus praktischen Gründen nur im Archiv gesucht werden können, weil man nur dort alles Material gleichzeitig herbeibringen kann. Wir aber

glückt, zwei Dinge miteinander vergleichen zu können, von denen das eine in unmittelbarer Nähe, das andere in der Ferne (d. h. nur in der Erinnerung) ist, der ähnlich ist. Die Archivarbeit ist schon zur Übersicht über das vorhandene Material notwendig. Würde sie in größerem Maße gepflegt, so könnte es nicht vor, daß lediglich tiefste ungenutzte Vorwissen auserschöpfte, anschließend auf ein Jordan gleichzeitige oder nachträgliche Stoffe gesammelt würde. Es könnte dann noch nicht vor, daß man Formen, die eine viel allgemeinere Verbreitung haben, als charakteristisch für dasjenige Volk erklärt, bei dem man zufällig gearbeitet hat.

Das Phonogramm-Archiv arbeitet heute auch mit dem kleinen „alten Quietschkommode“ — so oder ähnlich äußerten sich mir gegenüber verschiedene Herren, die häufig trotz großer elektrischer Apparate noch nichts herausgebracht oder veröffentlicht haben. Warum hatten wir an der Quietschkommode fest? Bei allem großen — wirklich sehr großes — Material, die dem Phonogramm anhaften, müssen wir solange dabei bleiben, als wir keinen besseren Apparat haben, der die unabwehrbaren praktischen Vorteile besitzt, die dem Phonographen nun einmal eigen sind. Er ist leicht (kann unter den Arm genommen werden), leicht, unabhängig von elektrischem Strom, sehr einfach zu bedienen und in den meisten Fällen von jedem Laien leicht zu reparieren. Mit einem Schraubenzieher und etwas Sympetikon ist fast jedes Unheil wieder gut zu machen. Schließlich ist die Aufnahmen durch Motorisierung für ungenutzte Zeit in bestem Zustand zu konservieren.

Wer sich jetzt die modernste Musiktechnologie von heute hoch hat, wird annehmen, daß es in diesen die die Feldarbeit so wichtigen Punkten nicht konkurrieren können. Macht natürlich jemand seine Forschungen an dem Material der großen Kontinente oder mit dem Kopf, daß man ein Fall in jeder Beziehung von anderen ab der ungenutzt, da wir ja nur nachrechnen, möglichst unvollständigen Musikmaterial haben. Diese sind aber im Bereich der Klären und das in Audio verzeichneten Gegenstände nur noch sehr selten zu finden.

Musikethnologische Engel
wie oben: Oudine von
Piero della Francesca in
der National Gallery in
London

Aus dem Inhalt

Der musikalische Bassesfrage (H. Jordan)
Copyright mit Julius Weismann
„Die Zehnblätter“ unter Geländigen und L. Karajan
Der Dresdener Kreuzer in Amerika
Zur Wiedergabe harter Musik

Diese Nummer des „Neues Musikblattes“ erscheint am
21. Januar im Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Februar.

Die musikalischen Bassesfragen haben von jeher im Vordergrund unseres Interesses gestanden. Trotzdem sind wir bis heute noch nicht sehr weit gekommen, wenn wir sagen „weit“ die wirklich großartigen und sicheren Resultate verstehen wollen. Es ist relativ leicht, zwei Basses durch gegenständige Momente gegeneinander abzugrenzen. Die ganzen unterschiedlichen Merkmale haben aber nur relativen Wert, weil sie nur in der Benennungsbildung bzw. zur Gegenüberstellung zweier (also unter vielen anderen auszuwählenden) Basses dienen. Sie berücksichtigen nicht, in wie weit diese hier als typisch empfunden werden könnten auf andere Basses übertragen können. Würde man auch eine dritte oder vierte Basses in den Vergleich heranziehen, so würde... die Merkmale der ersten Gegenüberstellung wohl... schließlich sehr nach ihre physische Kraft... kommen, weil sie bei einem steten einfachen Vergleich keine prinzipiellen normativen, sondern nur relative Unterscheidungen darstellen. Deshalb wird man früh oder spät doch nicht selbst klüger, eine möglichst große Anzahl von verschiedenen Gegenständen vergleichsweise heranzuziehen, wenn die Kriterien für die Einzelheiten einigermassen stichhaltig werden sollen. Nach länger Beschäftigung mit diesen Fragen sowohl durch praktische Arbeit als durch das Durcharbeiten der (z. T. sehr merkwürdigen) Literatur, bin ich zu dem Ergebnis gekommen, daß zwei Voraussetzungen notwendig sind, bevor man strenge, musikalische Arbeit überhaupt durchgeführt werden kann. Erstens muß eine Übersicht gewonnen werden, über das, was es überhaupt an musikalischen Auffassungen in der Welt gibt, zweitens muß man diejenigen musikalischen Formen herausarbeiten, die mit besonders wichtigen Kultur- oder Wirtschaftskulturen parallel verlaufen und sich über viele Rassen hinweg ausdehnen und verändern. Sobald diese gemeinsamen Kulturkriterien erst fest, so wird sich wahrscheinlich ein großer Teil der Schwierigkeiten auf das ursprüngliche Kriterium des Was (d. h. wie etwas gemacht und nicht was gemacht wird) reduzieren. Das soll nicht heißen, daß eine Rasse nicht aus ihrem eigenen Was heraus ihren allgemeinen Formen nach noch ein eigenes Was schaffen kann. Zweitens bildet die Zusammenfassung des so erhaltenen Stoffes als erkennende Problem. Es dürfte die Frage der Musikethnologischen Forschung bilden, es kann aber natürlich im Anfang der Forschung stehen.

Diese Forschungsanbahnung, die zuerst die kulturelle Seite und dann erst die musikalische Seite zur Untersuchung heranzieht, bedeutet deswegen nicht, daß die musikalischen Elemente eigentlich die primären, die Kulturkriterien hingegen die sekundären Momente anfragen, es beruht das einfach auf der praktischen Erfahrung, daß die Kulturkriterien leichter fassbar, logisch klarer



Neues Musikblatt

Die offene Singstunde

Sinn und Grenzen

Von Karl Rosenbaum

Die Grenzen der offenen Singstunde sind nie ihr Inhalt mit ihrer Form durch diese Mus gegeben, den sie als Notwendigkeit einer Zeit zu erfüllen hat, deren Musikpflege nicht mehr im Volksversorger war, Sie wird in dem Maße unbedeutend werden, wie diese Not sich wandelt. Aber die Singstunde als Inhalt eines neuen Musiklebens bleiben.

Ihr Sinn ist die Wiedervereinigung der Musiklebens in unseren Völkern, Musik und wieder Ausdruck des Lebens, Lebensführung des Menschen werden; aber ein Tun des Menschen, Gestalten und Gehen, nicht nur Nehmen, Empfangen. Vor allem ein Tun, eine Bestätigung der arbeitenden oder lebendigen Gemeinschaft. Diese ursprünglich war jede Kunst Gemeinschaftskunst. Diese Vereinigung heißt zugleich die engere Verbindung von Leben und Musik, durch die der Wechselstrom der Kräfte wieder fließen kann, von Leben zur Musik und von der Musik zum Leben. Diese drei Leben eng verbunden: Musik, die Volkswelt, gestirbt das Leben multivital. Sie ordnet das Ungeordnete vor allem in geistigen Leben. Sie verbindet zur Gemeinschaft in dem Sinne, der uns durch die völlige Erlebe in der Volkswelt vereint ist. Dieses Gesellschaftliche verpflichtet und vereinigt.

Die neue Volk angewandte Musik ist der notwendige Unterbau für die großen Massen der neuen Hörer der abgewandte Musik. Denn in der

gen Musikern bilden sich erst die Kräfte, die ein wirkliches Hörerleben ermöglichen. Nur wer selbst gestirbt, kann Gestirbt verstehen (Goethe). Im Selbstgestirben beginnt der allgemeine Kreislauf, ohne den kein geistiges Kunstleben möglich ist: es kann nur das für das Volk fruchtbar werden, was aus und mit dem Volk gewachsen ist. — Und auch heute noch fast jeder Mensch der Wirkung der Musik zugänglich ist, beweist jedes Kind und jede offene Singstunde. Jeder kann sofort mitgehen und ist zugleich Mitschöpfer. Darum ist die Musik die soziale unter den Künsten und die offene Singstunde die soziale Form des gemeinsamen Musizieren. Sie ist der Anfang eines neuen Volksweltens. Sie ist der Anfang zur Gründung neuerer geistiger Musiklebens von unten herauf.

Ihr Inhalt ist das Volkstümliche. Volk — Singen — Lied sind eine Dreiecke wie die eines Dreiecks mit der Grundlinie „Volk“. Es ist keine Verbindung Volk — Lied möglich ohne Singen, keine Verbindung Volk — Singen ohne Lied. Fremde am Singen zu wecken ist der Grundgedanke jeder offenen Singstunde. Die Widerstände, oft nur Schein vor dem Ungeordneten oder ungenügendem Vertrauen zum eigenen Klingen, sind leicht zu überwinden. Erfahrungsgemäß bei den musikalisch Nichtvorgebildeten leichter als bei den Vorgebildeten, vor allem wenn diese Vorbildung sich in festen Vorurteilen verknüpft hat.

Wie in aller neuen Musikrichtung ist auch in der offenen Singstunde musikalische Bildung nicht Zweck, sondern Mittel, nicht Ziel, sondern Weg. Ziel der offenen Singstunde ist: das im Lied gestaltete Leben durch das Singen in neues Leben umzuwandeln. Dadurch die innere Lebenskraft unseres Volkes zu wecken, das ist die höchste, die geistige Aufgabe der offenen Singstunde. Dieses geistige Ziel ist letzten Endes unerschütterlich für die Auswahl der Lieder. Mächtig Erfahrung nach stehen die wertvollen Lieder, die man oft als schwer oder zu schwer beurteilt, den Arbeitern und Bauern näher als die halbwegsigen und wertlosen.

Der Inhalt der offenen Singstunde ist nicht



Die neue Bild von
Minna Plauer,
K. Wagner und Frau.

Mit Teilnahme der Preussischen
Musikschule (Halle)

(siehe die Seite 34)

Aus dem Inhalt

Wird genug volkstümliche Musik aufgeführt?
(Halle)

Der Mensch als Opernliebhaber

Richard Wagner erste Frau

Russisches Opern-Oratorium

Der Tonmeister — ein zweiter Dirigent?

Was kommt den neuen Musikblättern zugute?
17 Februar im Leipzig. Die nächste erscheint am 1. März.

auf das einstimmige Singen beschränkt. Schon der Kantatenführer führt in jeder offenen Singstunde zum mehrstimmigen Singen. Der Inhalt ist sehr abhängig von der Leistungsfähigkeit der Volkswelten, die auch heute noch infolge der Überforderung einer falschen, lebendigen Musikbildung weitgehend unterdrückt wird.

Die Grundform der offenen Singstunde wird während zu höheren, reiferen Formen entwickelt werden auf dem Wege von der offenen Singstunde zum Konzert, von Selbstausführung zum Nachbarn: von einfachen Liedchen zum mehrstimmigen Singen, zum Mäandern kleiner und großer Kantaten mit gemeinsamen gesungenen cantus firmus, bis zur Form der Chorgesellschaft von Ludwig Weber. Solange unser Volk noch nicht so musikalisch ist, daß es einen einfachen cantus firmus von Blasi singen kann, muß und kann der cantus firmus vor der Ausführung der Kantate oder Chorgesellschaft mit allen Stimmen werden. Wenn das richtig gemacht wird, es niemand als totes Übergeordnetes, sondern als ein Hörerlebnis in die aufsteigende Musik. Das habe ich besonders erlebt bei den Musikern einer Kantate in einer Volkstunde. Oft haben wir in der ersten Hälfte einer offenen Singstunde das erprobte, was nachher in größter Folge passiert wurde (Offene Sing- und Spielstunde), oft innerhalb einer offenen Singstunde sitzen drei bis vierstimmigen Satz zusammen, auch ohne Anzeiger, ohne Noten und nach Noten, auch mit Menschen, die vorher kaum nach Noten gesungen hatten.

Wie wir in einer Folge von fünf offenen Singstunden (Abendungewand) mit Werbetönen und Werbetönen außer einer Anzahl von Liedern und Kanons des vierstimmigen polyphonen Satz „Was auf, was auf, das deutsche Land“ von Johann Walter ohne Noten und ohne Anzeiger so zusammen haben, daß alle Teilnehmer jede Stimme ausreichend und im Saal überhört ohne Dirigenten singen konnten, darüber habe ich ausführlich in der Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ berichtet (Jug. 67, Nr. 12). Einen musikalischen Feierabend, an dem Kantaten und Orchesterstück musiziert wurden, schlossen wir mit dem gemeinsamen gesungenen Lied „Es klingt das Eisen, hehrer Schlag, verleiher ist der Arbeitstag, für heute ist Feierabend“. Die neue Weise war in wenigen Minuten eingestiegen. Nachdem wir alle das Lied mit Orchester gesungen hatten, wurde zum Anfang von Chöre und Orchester wiederholt. Die Besucher sangen das Aufbiederung beim Himmelsgeleit. An einem anderen Abend mit neuer Musik von Ernst, Heiser und Unvergänglichkeits wurde mit allen je ein Lied des Ernst, des Heiser und der Unvergänglichkeits zusammen. Das wurde nicht öffentlich, sondern sammtlich. — Das sind nur einige Beispiele, was Festen des Musizierens von der offenen Sing-

Neues Musikblatt

Oper und Volk

Von Fritz Orthmann

Die neue grundsätzliche Beantwortung der Fragen des zeitgenössischen Opernschaffers gehen wir dem Generaloperndirektor und Intendanten der Berliner Volksoper das Wort.

Man hat schon so viele pessimistische Urteile über die Zukunft der Oper von allen Seiten an hören müssen, daß es an der Zeit erdient, einmal auf Grund völlig gesicherter Erfahrungen eine Belehrung zu erteilen, die allen künftigen kritischen Urgegnungen nützt. Ich habe als Leiter der Berliner Volksoper, die heute im vierzigsten Jahre ihres Aufstehens steht, Einblick in die Psyche einer völlig neuen Bewusstseinsform, die sich nur an einem Haufen von der völlig neuartigen Struktur der Berliner Volk-Oper ergaben können. Die Berliner Volksoper stellt eine ganz neue Form des Opernschaffens überhaupt dar. Sie ist sowohl in ihrer künstlerischen als auch in ihrer organisatorischen und wirtschaftlichen Gesamtstruktur absolut einzigartig und hat in der ganzen Welt kein vergleichbares Gegenstück. Ihre Aufgabe ist es, einem Menschenkreis mit der Oper vertraut zu machen, der bisher nur selten oder nie Gelegenheit hatte, das musikalische Theater aus eigener Anschauung kennenzulernen. Der praktischen Aufgabenerfüllung dieser völlig neuartigen Bewusstseinsform ist in hohem Grade das Gelingen eines kulturpolitischen Vorhabens zu danken, dessen anerkannt positive Ergebnisse nur an sehr weitgespannten Hoffnungen für die künftige Durchdringung von Volk und Kunst berechtigen.

Die Berliner Volksoper ist aus der geistigen Grundhaltung des neuen Deutschland erwachsen. In ihr findet eine Weltanschauung sichtbaren Ausdruck, die der Kunst einen hohen und würdigen Platz im völkischen Lebensgefüge gewährt, die in ihr kein Reserve- oder Nebenberufsschlingenspieler, sondern eine reine und starke Quelle frischer Lebenskraft erblickt. Eine solche Auffassung läßt die Kunst zu einem wesentlichen Faktor eines schöpferischen Kulturzustandes werden, dessen endliches Ziel Gesundheit und Entfaltung eines Volkes ist, das in einem vollen Wechsel von Arbeit und Freizeit die Grundlage eines neuen Lebensgefühls sieht. Und hier ist der Oper, als einer besonders feinfühnen und mitreißenden Form des Theaters, eine Aufgabe von nicht geringer Bedeutung zugewiesen. Wie sehr die Oper der künftigen Menschheit das Volk als Erfüllung gegeben vermag, zeigt die Entwicklung und Ausbreitung der Berliner Volksoper mit einer beispielhaften Deutlichkeit, die — über das Einmalige und an die Reichhaltigkeit geknüpften Anhalt dieses Hauses hinaus — von grundlegender Bedeutung für die Weiterentwicklung der Kunstform Oper ist. Man hat hier zum ersten Mal vor sich, die Oper dadurch volkstümlich werden zu lassen, daß man sie eine aus weitesten Schichten unserer Völker sich zusammenschließende Bewusstseinsform hohe Ansprüche stellt. Man ging also gerade den umgekehrten Weg von einst, nicht ein billiger, sondern ein anspruchsvoller und künstlerisch strenger Spielplan werden gepflegt und erwies sich in einem Maße als erfolgreich, daß danach die einst so viel gerühmten Erfolgsbühnen Revue-Stücke tatsächlich verlassenen müssen.

Die Berliner Volksoper ist mit ihrem 1600 Personen fassenden Zuschauerraum eines der größten Opernhäuser des Reiches. Sie kennt kein Abonnement und keine geschlossenen Vorstellungen. Ihre Besucher werden für durch die geistreiche Organisation der NSG „Kraft durch Freude“ angeführt und zahlen einen Eintrittspreis von RM. 1.—, in dem Garderobe- und Programm-Kosten bereits enthalten sind. Man vergesse dabei aber nicht, daß dieser zu sich erhebende Durchschnittspreis für die Besucher-schichten, denen die Ar-

Aus dem Inhalt

Was ist das Instrument?
Siegfried und Charverin
Zus. 88. Geburtstag von Joseph Hass
Wohlfahrt „Pflanz Magd“ in Leipzig
Die Heldenkämpfe des III.
Johann Hermann Scholz
Der Bühnenbildner Ludwig Sievert

Eine Nummer des „Neuen Musikblattes“ gelangte am 16. März zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. April.

beit der Volksoper gewidmet ist, einen Kostenaufwand darstellt, der durchaus nicht gering zu rechnen ist. Denn alle diese Menschen könnten für einen weit billigeren Preis die kleinen Kinos ihrer Wohnbezirke besuchen. Außerdem steht nicht in Berlin, ebenfalls durch die NSG „Kraft durch Freude“ die Möglichkeit offen, das große Theater des Volkes, das große Revue-Opernhaus bietet, zu einem Eintrittspreis von nur RM. 0,85 aufzusuchen. Daß trotzdem die Volksoper in der letzten Spielzeit einen Durchschnittsbuch von 92,5 % zu erzielen vermochte, eine Zahl, die für einen Platz unter den bestbesuchtesten Theatern in der ganzen Welt stehen dürfte, ist ein Beweis für die Operndemokratie eines Publikums, das mit einem künftigen Instinkt abgesehen die großen Werke der Kunst in ihrem wahren Wert zu erkennen und zu würdigen weiß.

Ein paar Zahlen sprechen deutlicher als alle theoretisierenden Abhandlungen dafür, daß tatsächlich ein neuer Kunstgenuss zu werden beginnt ist. So konnte Berliners „Feldziele“ in der Berliner Volksoper im Laufe von 4 Monaten 24mal bei einem Durchschnittsbuch von 98,8 % gegeben werden. Wenn „Feldziele“ brachte es in der gleichen Zeit in 28 Vorstellungen auf einen durchschnittlichen Besuch. Wagners „Lehrstunde“ konnte in 3 Monaten 50mal vor zu 95 % besetzten Häusern gegeben werden. Mozarts „Così fan tutte“, wahl die wenigste volkstümliche Oper des Meisters, brachte es in 4 Monaten auf 20 zu 97 % besetzte Vorstellungen, eine „Entführung“ wurde in der gleichen Zeit 21mal bei einem Durchschnittsbuch von 97,6 % gegeben. Wer vermochte es auch, zu der Aufnahmefähigkeit eines Besucherkreises zu beweisen, der Werke von so anspruchsvoller geistiger Haltung ein so eindeutiges und klägliches Interesse entgegenbringt.

So günstige Erfahrungen haben die Berliner Volksoper nunmehr in die Lage versetzt, auch das zeitgenössische Schaffen in weiteren Maße als bisher zu berücksichtigen. So brachte sie die Uraufführung von Franz Alfons Oper „Katharina“, die Berliner Erstaufführung von Brendels „Gondolier des Dogen“ und Schillers „Menschen gegenüber“ heraus. Darüber hinaus werden sie sich auch bemühen, der Pflanz wertvoller, aber zu selten gespielter Werke an. So erscheint aus Beispiel Glucks „Alkestis“, Adams „Krieg für einen Tag“ und Verdis „Auber Müller“ im Spielplan. Der außerordentliche Erfolg, den die Volksoper mit der Uraufführung des „Reisekavaliers“ hatte, berechtigt sie zu der Hoffnung, daß auch andere, zeitgenössische Werke des gleichen Wertes bei ihrem Publikum finden. Der „Reisekavalier“ konnte im Laufe von 7 1/2



Tosa und Francesco Cossu

Triumph der Venus

Ausschnitt aus dem Original im Kaiserlichen Theater in Petersburg

Neues Musikblatt

Musik zum Schauspiel „Tarpeja“

Ein neuentdecktes Werk von Beethoven

Von Professor Dr. Georg Schönnemann

Auf den Reichenberger, der von 18. bis 20. Mai in Düsseldorf stattfand, wird ein sehr interessantes Werk Beethovens, die Musik zum Schauspiel „Tarpeja“, aufgeführt. Über die Bedeutung des Werkes interessiert der musikalische Fachmann in der Provinz die Nachricht, dass es das Preussische Staatstheater in Berlin.

Für Beethoven gab es kaum ein Wissensgebiet, das er nicht mit unermüdlichem Eifer sich anzueignen strebte. Nicht nur philosophische, religiöse, geschichtliche oder literarische Werke, sondern, die ihm bekannt wurden, stets vertiefte er sich in die Probleme, machte sich Aufzeichnungen oder schrieb improvisatorisch unmittelbar seine Entwürfe auf. So blieb er Werk und Menschen verbunden und suchte mit allen für seinen Mannern in Verbindung zu kommen.

Unter ihnen stand ihm der Dichter Ghr. Kuffner in Werk und Idee besonders nahe. Christoph Kuffner, der am 28. Juni 1777 in Wien geboren und dort auch am 7. November 1846 gestorben ist, war in seiner diplomatischen Laufbahn „Hofkammer-Konzeptschreiber“, Bucher-Censor und schließlich Staatsrat-Konzeptist geworden; aber wie so viele Juristen und Beamten im K. K. Dienst blieb er im innersten Herzen Dichter und Schriftsteller. Von Haus aus war er schon durch seinen Vater, den „K. K. Hofpartien-Verwalter und Musikanten“ mit dem besten literarischen und musikalischen Wissen bekannt geworden und hatte bei dem hochgeschätzten Kapellmeister Anton Wranitzky seine musikalische Ausbildung erfahren. Haydn und Mozart verkehrten in dem Hause und förderten den jungen aufstrebenden

Musikliebhaber mit Rat und Tat. Mit Vorliebe (Lektionen begann Kuffner im Jahre 1801, und zwar mit Romanen; dann entfaltete er aber eine so reiche Produktivität, daß Erzählungen, Bühnenstücke, Romane, Abhandlungen und Übersetzungen (Plattens-Übertragungen) in großer Zahl einander folgten. Eine sehrbedeutende Anzahl seiner Werke 1808 und 1843 erschienen, eine etwas seltene Folge in den Jahren 1846 und 1847.

Beethoven wird für ihn durch den Fürsten Lobkowitz kennen gelernt und die Arbeiten Kuffners, vor allem die Plattens-Übertragungen, eifrig studiert haben. Im Jahre 1806 mußte Kuffner helfen, als Beethoven für die große Akademie am 22. Dezember 1806 ein „glänzendes Schlußstück“ mit Ghr. schreiben wollte. Czerny erzählt, daß Beethoven ein schon früher komponiertes Lied wählte und die Variationen schnell entwarf. „Der Dichter Kuffner“, so schreibt er, „musste dann schnell die Worte (nach Beethovens Angabe) dazu schreiben. So entstand die Phantasie mit Ghr. op. 98.“ Auch späterhin blieb Beethoven mit dem Dichter in Verbindung. Als Kuffner sein Trauerspiel „Tarpeja“ am 26. März 1813 am Wiener Burgtheater vor ersten Aufführung brachte, schrieb Beethoven die Schlußmusik zu dem Stück. Den „Triumphmarsch“ ließ er im Konzert für die Namen am 6. Juni konzertmäßig spielen und später noch wiederholen.

Kuffner, der die Dankadresse an Beethoven vom Februar 1825 mit unerschütterlicher Hingabe mit dieser ersten Zusammenarbeit häufiger mit

Aus dem Inhalt

Vierter Akt: Schluß
Internationales Musikfest in Wien
Das Beethoven-Archiv in Bonn
Ungarische Musikanten
Spielkreis Ende in München

Diese Nummer des neuen Musikblattes ging am 11. Mai zur Ausgabe. Die nächste erscheint am 15. Juni.

Beethoven zusammen. Wie erfahren von Beethoven in Helligkeit, wo beide im Jahre 1812 viel miteinander besprachen und gemeinsame Andeutungen nach Nollhof von Göttingen „Zur Rose“ machten. Später heriet Kuffner Oratorienpläne mit Beethoven und entwarf einen Text „Die Elemente“, mit dem Beethoven fast einverstanden schied, dann er sollte „den Sieg des allernächsten Kräfte über wilde Begierden darstellen“, wie G. Holz erzählt. Auch die Idee eines Oratoriums „Sankt“ beschäftigte ihn, und Kuffner sollte die ersten Plannungen niederzuschreiben. Aber auch diese Entwürfe und Ideen mußten vor den großen Werken der letzten Jahre zurücktreten und blieben ungenutzt.

Das Trauerspiel „Tarpeja“ war ein Schauspiel ganz nach dem Helden Beethoven. Ein antiker Stoff, große Charaktere, heldenhafte Taten, der Opferung des Lachens — das waren Ideen, für die sich Beethoven begeistern konnte. Das Stück, das heute völlig vergessen ist, erschien im vierten Band von Kuffners „Sammlung dramatischer Werke“ in Wien 1825. Der Inhalt ist dieser:

Tarpeja, die Tochter des Tempels, des Befehlshabers im Kapitol, liebt den Feind Roms, Titus, den König der Sabiner, der den Raub der sabinischen Frauen an Rom eiden will. Tarpeja wird von Titus beschworen, ihm und seinem Mann den Weg zum Kapitol zu zeigen. Sie willigt ein, doch war unter der Bedingung, daß er das Blut der Bürger, Frauen und Kinder schone. Roms Reich erscheint und verkündet den Sieg über die feindlichen Schiffe der Götter und Atemlosen. Tarpeja lacht mit Stolz zum König auf, der des Feindes goldene Rüstung trägt.

„Wah! wir, wenn wir den Tod mit Ruhm beschaffen! Wer herrlich fiel, der lebt ja ewig fort.“

In die Kasse klingt des Eruckers Lärmes frohe Botschaft der Welterlöser, der freundschafflichen Unterwerfung unter des Königs Wort und Reich. Stolz umarmt ihn der König:

„Lustvoll kann nach jetzt ich alle Götter. Die zeichnen mir das gute Glück vor.“

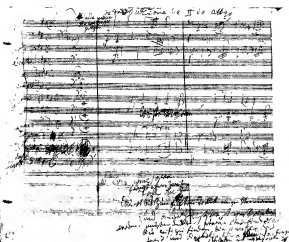
Und nennt doch die schmerzliche nicht von offen. Dem Freund, den treuen, lebenslustigen Freund! Beim Schmeitern der Fanfare elli alles zum Siegesfest.

Der zweite Akt setzt mit Beethovens Musik ein: man sieht einen freien Platz in Rom, es herrscht Stille ein Tempel. Das Volk versammelt sich, einige Bürger bewachen eine Fähr in der Nähe.

Erster:
Da steht die Fähr und wartet mich da,
Wie Rom zu unter seinen Nachbarn steht!

Das Ende von der Beethoven'schen Musik, die man sieht einen freien Platz in Rom, es herrscht Stille ein Tempel. Das Volk versammelt sich, einige Bürger bewachen eine Fähr in der Nähe.

Mit Ehrenwort der Preuss. Staatstheater Bonn



Neues Musikblatt

Die Opern-Regie

Von Oskar Wallock

Der oberste Gesichtspunkt der Regie des Opernschauspiels ist natürlich, der auch in diesem Jahre je länger mit veränderten Vorstellungen — selbst auf dem Gebiet der Kunst — ungelöst hervorgehoben ist, hat auf dem II. Internationalen Musik-Kongress in Florenz, unter Vorsitz gehalten, das die folgenden Ausführungen enthalten:

Das Problem der Inszenierung einer Oper ist einer der schwierigsten im Rahmen des heutigen Theaters. Es steht die Forderung mit brandendster Interne Fragen der Regie und des Bühnenbildes gerade der Oper befaßt, so wenig einheitlich sind die Meinungen in dieser Frage.

Besonders die Musiker, schaffende und nachschaffende, stehen zur Regie der Oper eine durchaus verschiedene Haltung ein. Die einen pflegen die Frage der Regie als uninteressant zu betrachten. Für die musische Wiedergabe einer Oper genügt nach ihrer Meinung ein möglichst einflussreiches Bühnenbild, welches den Rahmen für den mehr oder minder konzentriert ausgeführten musikalischen Part gibt. Andere wiederum verlangen von der Mimese der Opernregie geradezu die Intensität und den Ausdruck des Schauspielers. Man legt einfach den Maßstab der Schauspielkunst an, indem in aller Unbefangenheit das Spiel der Sänger so beurteilt wird, wie es ohne Musik dargestellt werden würde.

Von beiden Richtungen wird von verschiedenen Richtungen her ein gleich folgendes Ziel bezogen, nämlich die Kunstform der Oper, die Kunstform der Regie der Oper grundsätzlich zu verkennen. Niemand darf die Inszenierung einer Oper nach den Maßstäben einer Schauspiel-

schauspielersierung erfolgen. Niemals können entweder Text oder Musik allein als Unterlagen in Betracht. Einzig und allein die Kenntnis der unauflösbaren Verbindung von Wort und Ton, die nun einmal das Wesen der Oper ausmacht, ist für den Regisseur bei der von ihm zu leistenden Wiedergabearbeit maßgebend. Dabei ruhe aber der Werkstoff dieser gerade geforderten Vereinigung immer auf der musikalischen Komponente. Wer die schauspielerischen Akteure eines Opernsängers losgelöst von ihrem musikalischen Zusammenhang vorzutritt will, beweist nur, daß er im tiefsten Sinn unmarktschallig, also unzulänglich ist, einen musikalisch-dramatischen Gehalt wirklich gerecht zu werden.

In der Oper ist die Musik die Herrscherin, sie erfüllt das Wort, auch das literarisch nicht einwandfreie, zu seiner höheren Bedeutung und befreit selbst bestimnte Basalitäten der Operntexte, die bei dem Versuch, sie ohne Musik zu realisieren, völlig unzulänglich wären.

Das Idealbild einer Szene wird in der Phantasie des nachschaffenden Regisseurs durch die Musik erzeugt, sie allein gibt wahrhaft den Ton an, während dann erst in zweiter Linie nach den Worten des Dichters das äußere Gefüge der Handlung zu formen ist. Immer wieder wird der Wille, bei seiner Vorarbeit sich psychologisch kontrollierende Opernszenen feststellen, daß ihn in seiner Phantasie, d. h. in der Zeit künstlerischer Unterwerfung, zunächst und bestimmend nur die Musik des Werkes poiken und zum Schaffen anregen wird.

Aus dem Inhalt

Programmsatz und Oper
Warum eine Musik für historische Instrumente?
(Breslauer)

Die Feldmusikante 1928

Zehnzigste Unterbrechung

V. Nagels wandelt in Florenz

Alle Meister: Johannes Okeghem

Ein Jahr neues Musikleben in Wien

Diese Nummer des „Neues Musikblattes“ gelangte als Beilage zum 10. Monatsheft des 19. Jhr. zur Ausgabe. Sie enthält eine Reihe von Aufsätzen.

Gestaltung von Atmosphäre und Stil der Wiedergabe kommen nur von der Musik her, die ist die eigentliche Inszenierung der Oper. Daraus leitet sich die Forderung: daß der Opernsänger in der Hauptrolle Musiker zu sein hat; wobei es gleichgültig ist, welche Instrumente er gut oder schlecht beherrscht, wobei es gleichgültig ist, ob er überhaupt in der Lage ist, ein Werk auszuüben auf dem Klavier vollständig zu spielen, wobei es aber entscheidend ist, ob er in der Lage ist, Musik zu hören, und zwar so und nur so zu hören, wie sie komponiert wurde. Musiker und Spieltheater, eine Doppelbeziehung, wie sie überall im musikalischen Bereich verlangt wird. Aus der Partitur allein, sofern er sie als Offenbarung für die musikalische Gestaltung zu lesen versteht, wird der Regisseur „Einfälle“, Gruppenungen und viele „Nonsense“ empfangen. Was man einmal aus solcher Erkenntnis heraus den Opernsänger als bester Musiker bezeichnet hat, so bedeutet das die Erkenntnis, daß die willkürliche Gefühlsregung durch die Musik für die Wiedergabe einer Oper in jeder ihrer Erscheinungsformen so typisch wie verlässlich ist. Nur der musikalische Part, wenn er erfüllt und füllend umgesetzt wird, gibt dem Inszenierer unweidlich die innere Atmosphäre des Werkes und verleiht ihm in jedem Zweifelsfall an die einzige entscheidende Instanz, an die Musik. Das Libretto allein betrachtet bringt für den Inszenierer die größte Gefahr für jeden nachschaffenden Künstler — die Gefahr der „Auffassung“.

In ganz anderen Maßstäben als das Schauspiel verlangt die Oper nach Inszenierung, wobei man davon ausgehen können, daß jede Kunst-Formung der Wirklichkeit ist, und auch der sogenannte Naturalismus nicht eine Auffassung der Form bedeutet. Das von allem Materialismus erhaltene Reich der Oper lebt innerlich alles ab, was sich als ordentlich-naturalistisch und historisierendes kennzeichnen, selbst der Naturalismus, den z. B. Richard Wagner für seine Inszenierung fordert, ist ein Naturalismus romantischer Art. Es ist das Spiel eines der gewaltigsten und fernstärksten Romantiker mit Phantasmen der Natur. Schon in den Namen „Forsenauer“, „Bergbegleiter“, „Karlsteinerbrunn“ liegt der ungeheure und ideale Charakter dieser romantisch gezeichneten Naturerscheinungen.

Um ein Beispiel der antipathischen Spüren zu erwähnen ist auch Eberhard „Cassara“ nicht abzulassen, die spanische Stadt des 19. Jahrhunderts, wie in Moritz Cassara. Die Oper „Car-

Richard Strauss dirigiert

Der Maler Göttsche am 11. Juni 1929 in der Göttinger (an der) Anstalt auf Seite 11. Andreas Keller



Neues Musikblatt

Klassische Musik im Film

Von Dr. Jürgen Petersen

Es gehört zu den kennzeichnenden Merkmalen des Films, daß er, als ein Kunst- und vor allem optisch zu begriffliches Phänomen, von jeder des Baudfaktors hat, als im Akustischen zu ergreifen. Das bedeutet in der Epoche seiner Jugendzeit, im Zustand der stummen Filme also, nichts anderes als die „Begleitmusik“ des abrollenden Streifens durch irgendeine Art von musikalischen Vergang. Wir erkennen aus der heute klassisch ausscheidenden Art, in der dies geschah (Mitte des 19. Jahrhunderts), daß es sich um eine musikalische Begleitung eines Kleinspiels (im günstigsten Falle noch eines Geiges und eines Cellisten aus Trümpfen) und das ablag von die gesamte Szene deuten, was ein durchschnittlicher Spielfilm an ideellen Schwingungswerten erforderte. Er konnte sich bei einiger Phantasie im wesentlichen auf ein ideelles sog. ungenanntes Repertoire stützen: die dramatische Naturkatastrophe eines geistigen Wirkens, Teile aus der Teil-Operette von Ramin, Liebesszenen erhielten ein auffälliges Gepräge durch irgendwelche Abgebildeten schmelzenden Salustien, sagen wir Becca „Beretta d'Amore“, militärische Szenen wurden selbstverständlich erstärkend durch einen Marsch ausgedeutet, und wenn es eine Heiden in der Feiern galt, dann hießen entsprechende Partien aus dem „Freischütz“ oder dem „Lohengrin“ geistig Material. Es gab darüber hinaus einige Komponenten, deren Werte das alles auf besonders ideale Wege verwandelte: Gregor oder Paucin, leider auch Schubert, in selbst Beethoven, dessen Eigenes oder Cecilia-Operette, wenn erforderlich, als ständige Synthese des Tragischen Berichten, die Mächtig-Dramatischen in Anspruch genommen wurden.

In letzten Grunde war es freilich nicht die ständige Beibehaltung, was gespielt wurde; entscheidend war, daß überhaupt Musik in irgendeiner Form erklang. Man empfand das besonders deutlich, wenn der Spieler vor der Leinwand einmal aus irgend einem Grunde platzte; die Stille wurde wohl empfindlicher spürbar als das Stille. Es fehlte dem

Film physisch gleichsam eine selbständige Dimension: das laute, weitverbreitende Streifen hatte etwas unvollständig Tunes, Spakhalten; man sah vorerst, grotesk übertriebene Bewegungen, unvermittelt einmündende geistliche Einschnitte, aber kein ständiges, in sich geschlossenes Geschehen. Wenn die Musik — und sei es in der stehenden und schreitenden Form — von neuem lebte, gewinn mit einem Mal Leben, was unmittelbar vor sich und ist: endlich das gesamte Bild hatte auf eine gleichzeitige Weise die Möglichkeit erhalten, in den Raum hineinzuwirken, die Fläche des abrollenden Streifens selbst bildete jene Plastizität, an der es ihr ideenreichere Hauptgegenwartsgemacht hat.

Die Begleitmusik des Stummfilms erreichte aber auch noch ein zweites, was der zweideutigen eingefügten Text des Dialogs nur ganz unvollkommen zu geben vermochte: das gesprochene Wort. Jeon im Grunde unausgesprochenes musikalische Atmosphären also, die vom Klang der Sprache, von der Form und Thematik eines Satzes ausgehen konnten, die hatte in der Musik mindestens eine im Allgemeinen reichende Parallele, die des langgedehnten Vergang, den Bild und gedruckter Dialog zu vermitteln suchten, als Gefühlswert ausgedeutet wurde. Um so unvollständiger war es, daß der Tonfilm, der das lang ersehnte gesprochene Wort als die Bild der musikalischen Einheit zu verwechseln vermochte, keineswegs auf das musikalische Element verzichtete. Im Gegenteil: der erste Tonfilm, der von Amerika aus nach Europa kam, stellte in des Mittelpunkt die gefühlvolle Erleuchtung eines Jünglings, der, vermutlich vor kommerzieller Ausnutzung seiner unvorstellbar hohen Gage, bei allen möglichen und unmöglichen Gelegenheiten seine Stimme erheben lassen mußte. Es war ein ausgesprochen „Singerfilm“, der erste in der langen Reihe, die wir seitdem über uns ergießen lassen mußten.

Se haten dann von vornherein, mit dem Beginn des Tonfilms, die Musik über das Wort in den Vordergrund gehalten, und das ist bis zur Gegenwart

Aus dem Inhalt

Die Oper auf der Bühne-Theaterformen
Wie haben früher die Geiger gespielt?
Der „Stille“ hat in der Kunst
Fest der deutschen Opern
Musikleben in Griechenland
Alte Meister: Ludwig Beethoven
Neue Schallplatten: Das amerikanische 45-System

Das Sonett des „Neuen Musikblattes“ erscheint als Beilage des 18. Monats August/September und ist in jeder Ausgabe des Monats frei erhältlich an 10 Pfennig.

in gewissem Sinne zu gelassen, denn die wirklich gelungenen Dialogfilme waren immer in der Minorität (das klassische Beispiel: der Typendefinitiv mit Gustav Gründgen), und jene Filme, die entstehen und konzentriert von Bild ausgehen (als vom primären Element des Films), waren teilweise noch seltener. Der normale Spielfilm aber begann mehr und mehr, als Berrichte der Musik für seine Zwecke nutzen zu machen. Es ist so mit der neuen und kritischen Art des unterfertigen Kindes, das sich seiner weitreichenden Möglichkeiten innemal bewußt ist. Er schreut seine Ansprüche mit der Zeit immer höher. Zu Anfang wurde das ganze Gebiet der Operette abgegraben; dann versuchte man es tiefer und es schenkte mit der paritätischen Übertragung einer Oper (z. B. „Smetana“, „Vorhangs Braut“); und schließlich begann sich jene Form des geistig empfindlichen, gewinnreichen literarisch geistigen Films durchzusetzen, der dann im gleichen Maße für seine seelisch differenziertere Atmosphäre einer entsprechenden Musik bedurfte. Ausdrucks in Buchstaben Passagen und Händelchen Oratorien, aus Beethovenischen Sinfonien und Sologanswerten waren zu hören; sie ersetzen zunehmend den Gang der signifikanten Filmaufnahme; sie tragen nicht in die „Erleuchtung“, der Spiegel ihrer Wirkung eines auf den Geistern der zukünftigen Träger des Gedankens erhielt; darüber hinaus durchzuführen Bedeutung.

Es kann nicht geleugnet werden, daß es der neue Film gegeben hat, bei denen die Musik auf eine sinnvolle und fruchtbare Art an mitgestaltenden Träger des Geschehens wurde (zu mal etwa an den Clapton-Film erinnert). Aber bei sehr vielen ergab sich unvorhergesehenes Pflanzung doch, daß die Musik im Grunde dann befehlen war, eine Lücke zu füllen, die der Film als solcher offen ließ. Was sollte die Aufgabe der Filmmusik gewesen wäre: jene geistige und geistliche Potenz zu erhöhen, die das musikalische Kollektiv jeder edlen Kunst hat, jene vollkommene, in sich ruhende, ungestörte Atmosphäre einer wahrhaft „jedemaligen“ geistigen Welt — das wollte die innere Kraft seiner thematischen Musik geben, weil außer der Glasplatte nicht nur eine Bewegung dann auszuweisen.

Der Einsatz klassischer Musik im Film bedeutet also nicht, keineswegs ein Ziel, das sich absolut klassifizieren läßt, es ist jedoch ein Beweis für die unvergängliche Natur des Kunst, die selbst auch in der Selbstverwirklichung



Die Hurlande Statuen stehen in der Kirche Theodor von Wien ist eine klassische Aufnahme von Hurland (John Goss), bekannt von Wilhelm Kroll, (19. und 20. Jahrhundert) auf Seite 2.

Foto: Schmidt

Neues Musikblatt

Das musikalische Qualitäts-Problem im Funkprogramm

Symphonien 8, Kammermusik 7 Prozent

von Dr. Fritz Baumgart

[illegible]

Unter dieser Äußerung hehlt sich eine mit großer Aufmerksamkeit lauernde, und dann der schlagenden erlösenden Frage lauschte. Sie zu erschöpfen, wußte sich diese Frage immer wieder aus seinem Gedankt und mit den Dingen und Verhältnissen wandelt. Ein Bewußt, daß es eine lebendige Frage ist. In unserem Fall die Teilnahmefähigkeit des großen, beseitigt fast zu unserem Frage nach dem Schicksal, der Rolle, der Bedeutung, der „Bewusstheit“ der selbständigen Kunst und der Schöpferischen Arbeit. Auf den vorliegenden Fall zugeschnitten ist es die Frage nach dem Anteil der Kunst an der menschlichen Entwicklung, an der deutschen Baukunst. Wird man sich nicht fragen, was die Vordringlichkeit anderer gesellschaftlicher Verhältnisse nicht und umfassender zutreffen können und müssen?

so ist sie doch in der gegenwärtigen Zeit keineswegs belanglos. Die Seidestellungen haben nach dem ersten beiden Wochen der Übergangsrechnungen in der Maul- und Unterlippenabschwellungen der Wunden aus dem Kriem der Wehrmacht nach letzter, unter halbmehr Kom weitgehende Erfüllung zugewagt und einordnet.

[illegible]

herausfinden und sammeln an Orte und Gebiete gesammelt sind, wo sie ohne den Fundort von Tieren eingetragener Mensch, eines Streifenquartetts oder Klassensystem in alphabetischer Wiedergabe so gut wie alphabetisch wären, und was solche Hierarchie gerade für mich in der Großstadt lebende Menschen als Aussenraum ergaben, wenn auch in Gruppen und Individuen. Modifizieren und -somit für unsere allgemeine Markt- oder Induktion.

[illegible][illegible]

Acht Prozent Interesse waren für Symphasien, zehn Prozent für Konzeptionskraft. Eine besondere Rolle kam demnach nicht zu ererblicher Differenz, wenn wir die Verteilung auf andere Kunstgebiete übertragen. Es kommt, auch hier die Stimmen zu weihen, nicht zu zähl. Die Programme der deutschen Sender sollten drei- viertel und weiblich bestehen, der künstlerischen kleineren Differenz stehen, Redakteure tragen die kleinen zu, ohne das Verständlichkeitsbedürfnis, das Sprachbewusstsein und andere Erwartungen der Welt.



**Der
Hiltenspieler**
Zeichnung von Hans
Krauß Hiltenspieler
1900 (1900) — 1900

Neues Musikblatt

Zu Karl Holls „Verdi“

Die vorbildliche Musiker-Biographie

Von H. H. Hoppe

Das ungeheure Interesse der Gegenwart an den Lebensschicksalen großer Männer der Vergangenheit hat unverändert an. Die Biographie liegt an der Spitze der Nachfrage in der Buchhandlung, und es scheint fast, als würde durch sie und das ihr heutzutage gebotene Material die Verwirklichung des Lebens zur Selbstentfaltung die Voraussetzung des Reizens über das literarische Bedürfnis, des Publikums geleistet. Die Kunst der Biographie, des „Lebensbeschreibens“, ist wieder zu hohen Ehren gekommen. Freilich, der Begriff Lebensbeschreibung wird viel weiter gefaßt, als es der ursprüngliche Sinn des Wortes heisst. Auch die heutige Biographie wäre langweilig, wenn sie nur eines Lebensereignis die Sinne eines „normalen Mannes“ befriedigte — ausgenommen die reine Abenteuer-Biographie, deren Thema das Leben als Karrieren ist. Das Interesse unserer Zeit an der Biographie — das sehr legitime Interesse eines Mann, die seine anders ist als eine Reihe reiner und zufälliger Umwelungen — entspringt der Neugier, sich „Anschaulichkeit“ zu schaffen, an aus dem Ansehen der Vergangenheit was nicht den Sinn der Gegenwart zu denken, so doch in etwa biographisch zu lassen. Das heißt aber, daß in die Biographie die Forderung gestellt wird, daß sie nicht nur ein Leben, sondern auch die Wirkung eines Lebens beschreiben. Vom Biographen der Romantiker, Fiktionisten oder

Kritikern wird verlangt, daß er die Identität von Leben und Tat, von Künstlerbiographen, daß er die von Leben und Werk begründet und darstellt. Auf des „Glaubens“ kommt es an — nicht so sehr auf das Leben als auf die Lebensleistung, so der allein die Einheit von Persönlichkeit und Schaffen sichtbar wird.

Auch der Musikbiographie ist in diese Forderung mit einbezogen. Es ist selbstverständlich, wenn es gilt, der Leser von heute heute danach, die Gebnisse eines wissenschaftlichen Künstlerlebens greifbar zu sehen. Was am Künstlerlebens „aufgegriffen“, theatralisch, sensationell oder pikant ist, das ist heute mehr Stoff für die Film als für die Biographie, wir haben es, esgewissen von Vordenker der Aufklärung an und verändert sich viel. In Film erlebte, davon Reizen Mozart, Tchaikowsky und Verdi waren. Auch die allgemeine Zeitgenossen des „biographischen Reizes“ bezieht sich gern der Lebensleistung vornehmender Meister der Tonkunst, um sie die jenen Zustand in Ungebrochenem zu verleben, von dem vielleicht nicht so sehr der Leser als der Autor glaubt, daß es eine „richtige“ Künstlerleben führen — kann. Die Grenzen zwischen der Biographie als wissenschaftliche Leistung und der reinen Unterhaltung oder amüsanten Zuhörerschaft des Lebenslauf auf Künstler dargeboten „Material“ zeichnen sich ganz und sticht ab, und das ist gut so.

Indem es auch die wissenschaftliche Biographie, sofern sie sich an einen größeren Leserkreis wendet als die spezielle Fachbuch, von den Forderungen der Zeit nach Übersichtlichkeit und Gesamtschauhaftigkeit (nicht mit „Popularisierung“ zu verwechseln), leitet und — was besonders sich gegen ihre wissenschaftliche Gründlichkeit und Genauigkeit spezialisiert — Spannung leitet, und niemand wird sich der Anerkennung dieser Forderung verweigern, der vor der simplen Frage steht, wie es die Zeit anforderung soll, die zum Durchbruch selbst eines glänzenden geschriebenen Standardwerks der Musikwissenschaft von Anfang des Jahrtausends „Mozart“ gehört. Es liegt daher schon Verstand erwachen, wenn man weiß, daß die unsere deutsche Verdi-Biographie von einem Mann aus wissenschaftlichen Zeitgeist geschrieben wurde, dass das Leben Verdis als Lebenslauf und in den Werken nicht nur wenige. Angeregt von diesem Vertrauen begibt man sich an die Lektüre des Buchs (Verdi. Von Karl Holl. Verlag Carl Siegelmann Verlag, Berlin, 1909) der Musikwissenschaftler der „Frankfurter Zeitung“ und hat seit jener mit steigender Anteilnahme ein Lebensbeschreibung im dramatischen Charakter und geistig weitesten Sinn, von der man an Selbstzufriedenheit, daß sie der Verfall und Biographie zum modernen Musikerbiographie ist.

Verdi menschliche Größe lag in seiner Einfachheit. Er war ein Gentleman der Wahrheit. Sein Künstlergehalt, der er in hohen Maße reich hatte — wie der Wagner — der Bedürfnisse, sich expandieren in Dekorationen. Außer seiner Kunst liebt er wie ein anderer Menschen Vergnügen aber alle die „gentlemanly life“, die Baccarat, und ein

paar Jahre er als Künstler und Bürger an die bühnende Not der Jahre leidet. Wer das den Verdi beschreibt, und sein Werk dessen will, der stellt den Sinn der diese große Einfachheit und Wahrscheinlichkeit, nicht viel, spart man aus des vorderen. Einfachheit selbst Sparsamkeit, an sein Leben, Schlichtheit in der Verwendung seiner künstlerischen Mittel, sondern die Befreiung einer von Thema her geistlichen Formensprache. Holl, Verfall in Verdi eine Sparsamkeit gewesen, wie wir sie aus seinen Briefen kennen, die klare, phantasievolle Sprache eines Mannes, der mit wenig Worten viel zu sagen will, hinter der man sehr viel die künstlerische Sparsamkeit des Verdis (wie in Verdis Partituren mit dem geringsten Aufwand an Notenzeichen der schlagendste Ausdruck schillernder Affekte erreicht wird). Holl erzählt. Er führt den Leser durch den künstlerischen und gesellschaftlichen Lebenslauf Verdis, er zeigt ihm sein Geburtshaus und sein Grab, sein Londoner Hof, seine Genueser Schwärmerei und die anderen äußeren Strömungen seines Lebens, aber nie sein inneres Leben. Wir teilen Verdis als jungen „Mozart di Mantua“ in Mantua und als Abgeordneter des gesellschaftlichen Parlamentes Casanova in Triest, wir hören von den Kompositionen, die den zukünftigen Meister durch Europa von Neapel nach London und von Petersburg nach Madrid führen, wir hören die Saiten und Tastenklänge des achtzehnjährigen, der nach dem Wahlsieg der Karlsruher Reichstags von Mailand zum Reichstagsrat in der Stadt, in deren Theater er seine größten Triumphe erlebte, nicht mehr verließ, bis die die auf dem Totenweg hinausführte. Es ist ein bedeutendes, glühend Zug in dieser Charakter eines Künstlerlebens, die sich mit keiner Zeile von der Sache entfernt und gerade durch die Größe des Gegenstandes seine überwältigende hervortritt. Bild.

Holl beginnt sein Buch, als ob er bei dem Leser schon voraussetzt, mit einem Überblick über den geistigen und politischen Wirkungskreis Verdis. Auf knapp dreißig Seiten wird die Geschichte des italienischen Staats, der italienischen Literatur (soweit sie die Geschichte des Theaters miteinbezieht) und der italienischen Oper behandelt — ein Hintergrund der Disposition und Konzentration des Stoffes auf den historischen Hauptgeschehnisse bis seiner Ausdehnung aller Geschehnisse, was nicht unmittelbar das Leben. Die Stellung Verdis am Ende der Tradition und zugleich die Neuartigkeit seiner Musikschöpfung wird so schon in der Einleitung klar hervorgehoben, man sieht den Boden, in dem er wachst, und begreift aus in einem Folgenden, wie er eigentlich aus diesem Boden hervorgeht. Im Ton und Umfang seines Wuchstums freilich gestützt durch die Kraft seines Geistes. In Holl eindringliche Darstellung enthält sich das eigentliche Geschehen von Verdis auszuzeichnen und künstlerischen Charakter des Ausdruckslebens oder Fortschritt, und die eigensinnliche Kraft seiner Musik, die schillernde Spannung, in der er lebt, als ob in Überspannung (genauwie das Überspannen) auszuweisen zu lassen. Das Bild der Persönlichkeit tritt aus einem reinen Mal in seiner prägnanten Totalität hervor, belegt durch Äußerungen, Briefstellen und Handlungen Verdis, die man bisher meist nur in isolierter Platzierung oder wenigstens geschwundener Übersichtlichkeit kennen, die hier aber schon durch die deklamatorische Gewandigkeit sprechen. (Holl hat für sein Werk viel mehr, bisher ungenutztes Material, von dem eine Fülle anerkennender Beiträge des Verdis, darunter Kompositionen.)

Zum Bild der Persönlichkeit greift der Bild des Werks. Auch hier gibt Holl wieder ein solches nach innen. Er erzählt von „Othello“ bis zum „Falstaff“, von den „Delirien nach“ bis zu den „Quattro Prodi“ die Entstehungsgeschichte der Werke und die Schicksale ihrer Aufführungen. Er erzählt von Verdis Zusammenstoß mit seinen Zeitgenossen, deren er alles andere als ein begnügter Herrscher war, was selbst bis zu den eigensinnigen Forderungen geistiger Reaktionen, seine Opera nicht nur musikalisch, sondern auch menschlich zu motivieren wie möglich an Aufhellung



Giuseppe Verdi

zur Zeit des Abends von der Bühne.
„Il Verdis“ von dem Theaterwerk
[Aus Holls Verdi-Biographie. Mit Genehmigung des
Verlages Siegelmann & Co., Mailand]

Neues Musikblatt

Zur Frage des Klangideals

Raum und Musik

Von Prof. Dr. Karl Gustav Tellerer

Als in den letzten Decennien aus der musikhistorischen Forschung deutlich heraus, daß der Klang der Werke die wesentliche Voraussetzung für die Erkenntnis der musikalischen Kunstwerke ist, trat die Frage nach dem Klangideal in den Vordergrund. Die alte philologisch-historische Methode, die eine visuelle Betrachtung des Passus in den Mittelalter rückte und daraus Struktur- und Perspektivprobleme ableitete, wurde ergänzt durch Festsatz, daß dem Klang und das im Klang bedingte Schwingenspaar, eine zutragende Vorbedingung der musikhistorischen Forschung kenne, damit eine Gesichtsgegenstand im Wandel der Musik herauszutreten und die Musikentwicklung aus belebender, gleichmäßig aber auch der Aufführungspraxis besondere Anregungen geben. Musikwissenschaftler für alle Musik haben solche Aussagen aufgefunden und von sich aus entwickelt, die Instrumentenreihe wurde in Neoklassizismus der Klangideale alter Instrumente zurückgeführt. Dem afrikanischen Vorbild zur Ausbildung der harmonischen Klangideale machte die Orgel.

Erst war die Klangideal-Forschung und Klangideal-Forschung allein auf den Schallgeber, den musikalischen Klangkörper gestützt. Und doch scheint auch ein weiterer Gesichtspunkt bei der Frage Mittelalterlicher Klangideale von musikalischer Bedeutung zu sein: die Frage des Raumes und der Klangwirkung im Raum. Es ist ein großer Unterschied im Klangideal einer Zeit, ob die eine selbständige Musikkategorie in einem großen Raum verwendet oder in einem Raum eines Wohnhauses, ob sie in einem großen Festsaal der Musikgruppe in der Mitte des Raumes oder an einer Wand in der Ebene der Zuhörer oder erhöht aufstellt. Fragen der Schallstärke und Schallrichtung sind in dieser Beziehung ebenso wesentlich wie die Frage der Raumfüllung und damit die der Schallverbreitung und der Nachhall im Raum. Die alten Werke sind meist für einen bestimmten Raum geschaffen. Hierbei allein zeigt sich, daß nicht die Saiteninstrumente und die Klänge der Schallquelle die einzigen Voraussetzungen für die Erkenntnis der Werke sind, sondern daß auch die klangliche Stellung der Werke im Raum von Bedeutung ist.

Wie sind heute gewohnt, Raumfüllung durch die Musik zu verlangen. Die Raumakustik hat für einen Konzertsaal von etwa 19000 Kubikmetern 301 Füllwellen gefunden. Bei der Füllwellen-Gruppe 2, Klänge 3, Horn 4, Trompete 5, Posaune 6, Schlagzeug 8 Füllwellen ergibt sich bei großer Orchesterbesetzung die Verwendung von etwa 10 ersten und zweiten Geigen, 10 Bratschen, 12 Celli, 8 Kontrabässen und mehreren Blasinstrumenten. In der Praxis werden allerdings diese Füllwellen nicht in jeder Fülle voll erreicht. Die moderne Musik hat durch Verstärker und Lautsprecher die Möglichkeit, jeden Klang auf die gewünschte Anzahl von Füllwellen zu bringen. Eine wesentliche Veränderung bedeutet ferner eine Verzeichnung der Ursprünglichkeit. Durch die technischen Möglichkeiten stellt sich ebenfalls das Raumfüllungsproblem in besonderer Weise.

Im Mittelalter war der Verhältnis von Raum und Klang ganz anders. Die Größe der Räume steht mit der mittelalterlichen Kirchenbauweise zum heute vor Augen. Bekannt ist aber auch die kleine Bestimmung des Raumes und seiner instrumentellen Begleitung. Bekannt ist ferner eine mehr auf Tonstärke und effektbehafteten Klangausdruck gestützte Tonalität. Es lag also die Klangfüllung vor, da nicht der Versuch der Raumfüllung machte, sondern mit einem kleinen Klangkörper beschränkt war, während in der Mitte des Raumes ein allgemeiner Nachhall vorhanden war. Auch heute ist der Versuch, die Füllwellen, die eine große und bewegende Menge eine möglichst durchdringende Musik zu schaffen. Der musikalische Eindruck war in der Lautstärke schwach, die Passate waren selbst, der Spielraum blieb in ihrer Mitte. Was war die Tonalität auf dem Platz, so fesselte sich andere kleine Gruppen, jede mit ihrem Spielraum. Der Instrumentenbau war anders und auf Schwingung, nicht auf Raumfüllung bedacht.

Im 16. Jahrhundert vollzog sich ein grundlegender Wandel in dieser Klangauffassung. Wie in der bildenden Kunst der Raum zum Problem wurde, wie sich in der — von Noten aus — Bildende Malerei durch Entwicklung der Perspektive und der Bild-Darstellung der Farbe der Raum abzeichnete, wie in der Musik Klangfüllung und Koppel neue Ausdruckswerte

erhielt, so bemühte sich auch die Musik um Plastik des Klanges und „Verkörperlichung“ des Raumes. In der Mehrschichtigkeit der großen kirchlichen Werke, wie in der Gruppierung der Klangkörper im Raum und im Festen treten diese Bestrebungen am deutlichsten in Erscheinung. Die Mehrschichtigkeit bedeutet nicht eine einfache dynamische Steigerung, sondern den Versuch durch Vertiefung der Chöre im Raum das gesamte Raumklingeln zu durchdringen. Nicht eine Klangfüllung war erstrebt, sondern die Einbeziehung des Raumes in die Klangkörper. Deshalb ist die Mehrschichtigkeit nicht eine auf Lautstärke gestützte Verstärkung der Klangfüllung, wie das gelegentlich dargestellt wurde, sondern eine Gruppierung der Klangkörper um klangliche Einbeziehung des Raumes. Beispielsweise 23-stimmige Festen aus Einbeziehung des Schallgebers. Denn vermehrte die zu sich klein besetzten Chöre auf die verschiedenen Kapellen. Die Kapell des St. Petrus in Rom wurde von V. Mazzoni in einem sehr frühen „Kunstwerk“, das „Kunst der Chöre in der Kapell“, dargestellt, eine Klangmittel, Klangwirkung und Nachhall im Raum sind für die Klangwirkung selber Werke bestimmend geworden, in gleicher Weise für die Struktur. Die Streichinstrumentenfassung im Akkord, das räumliche Ausfüllen des Akkords bei Zimmern, die Art der Begleitung und die Einbeziehung der Klangkörper. Gegenüber dem Raum in die Gruppierung der Klangkörper selbst. Dieses ist deutlich in Kombination treuende Klangkörper, die in gleicher Weise die durch sich selbst. So dass das Echo durch eine Ferner dargestellt wird, geführt, die sich auch andere Gruppierungen in der Begleitung, die ebenfalls in ihrer Sauerkeit des Raumklanges besonders auszeichnen.

Diese räumlich orientierte Klangideal wurde durch Steigerung der Lautstärke bald verlassen. Das Instrumentarium hatte im 16. Jahrhundert — dem ersten Jahrhundert des Barock — sich zu einer Entwicklung hin zu einer selbständigen Musikgruppe, die sich in der Mitte des Raumes oder an einer Wand in der Ebene der Zuhörer oder erhöht aufstellt. Fragen der Schallstärke und Schallrichtung sind in dieser Beziehung ebenso wesentlich wie die Frage der Raumfüllung und damit die der Schallverbreitung und der Nachhall im Raum. Die alten Werke sind meist für einen bestimmten Raum geschaffen. Hierbei allein zeigt sich, daß nicht die Saiteninstrumente und die Klänge der Schallquelle die einzigen Voraussetzungen für die Erkenntnis der Werke sind, sondern daß auch die klangliche Stellung der Werke im Raum von Bedeutung ist.



Die neue Oper „Ramus und Julia“ von Helmut Netherländer wurde am 1. September in Dresden uraufgeführt (Zu unserer Darstellung auf Seite 4) Foto: Berger

